

Edmond GOBLOT
Professeur à la Faculté des Lettres de Lyon

La Deuxième Symphonie

DE

G. M. Witkowski

ÉTUDE CRITIQUE ET ANALYTIQUE

ET

QUELQUES APPRÉCIATIONS DE LA CRITIQUE

Prix : UN Franc



LYON
Imprimeries Réunies
8, Rue Rachais, 8

1912

La Deuxième Symphonie

DE

G. M. Witkowski

EDMOND GOBLOT
Professeur à la FACULTÉ DES LETTRES de Lyon

La Deuxième Symphonie DE G. M. Witkowski

ÉTUDE CRITIQUE ET ANALYTIQUE
ET
QUELQUES APPRÉCIATIONS DE LA CRITIQUE

PRIX : UN FRANC



LYON
IMPRIMERIES RÉUNIES
8, Rue Rachais, 8

1912

La deuxième Symphonie

de

G.-M. Witkowski

L'analyse d'une œuvre musicale est une sorte de dissection. Elle met à nu les organes, en sépare les éléments, en fait voir les connexions et jointures ; elle signale les lignes structurales prédominantes, puis les secondaires, enfin les détails, dessinant, pour ainsi dire, le squelette, et, pièce à pièce, toute la chair qui le recouvre. La pauvre partition semble alors aussi morte que le cadavre sous le scalpel.

Il ne faut pas trop s'attendre à saisir par cette méthode la chaleur de l'émotion, le frémissement et la palpitation de la vie, c'est-à-dire tout l'essentiel de la beauté, de la beauté musicale surtout. Il est très difficile de parler de l'élément sentimental de la musique : rien n'est si mal connu que les sentiments humains ; à part quelques pauvres noms dépourvus de toute précision, le langage n'a même pas de vocabulaire pour les désigner. Ce qu'une analyse fait connaître, c'est presque exclusi-

vement la partie intellectuelle d'une œuvre musicale, la logique intérieure qui en fait la solidité.... à moins que ce ne soit l'incohérence qui la rend fragile et caduque.

Certaines personnes voudraient voir dans toute œuvre d'art une sorte d'éclosion spontanée, une manifestation immédiate, plus ou moins involontaire et instinctive de l'émotion ou de la passion. Ce jaillissement quasi miraculeux est absolument impossible. Comme Fr. Nietzsche l'a remarqué avec raison, les cahiers de conversation de Beethoven témoignent « qu'il a composé peu à peu ses plus magnifiques mélodies et les a en quelque sorte triées d'ébauches multiples.... En réalité, l'imagination du bon artiste ou penseur produit constamment du bon, du médiocre et du mauvais ; mais son *jugement*, extrêmement aiguisé, exercé, rejette, choisit, assemble.... Tous les grands hommes sont de grands travailleurs, infatigables non seulement à inventer, mais encore à rejeter, passer au crible, modifier, arranger. » L'analyse fait connaître surtout ce travail de mise en œuvre. Elle dévoile des artifices techniques, elle initie les profanes aux procédés et aux ficelles du métier, au risque de dissiper l'illusion, de rompre le charme, de déjouer le sortilège. Faible risque, en somme, car le véritable artiste saura toujours nous prendre en ses filets. C'est le rôle de l'esthéticien de ramener le génie et le talent à des proportions humaines et naturelles ; et il ne croit pas pour cela les diminuer. Il sait bien que le poète, l'artiste n'écrivent pas sous la dictée d'une Muse, que l'œuvre d'art est bien réellement leur œuvre, qu'elle a été longuement méditée, qu'elle est née du labeur conscient et patient d'une intelligence.

L'analyse d'une partition montre que, dans cette savante combinaison sonore, tout est réfléchi, voulu, raisonné, *calculé*. J'en sais qui se détournent avec effroi, ne reconnaissant pas dans

ces « algèbres musicales » l'inspiration d'en haut. Ils aiment mieux ne pas savoir comment c'est fait. Ils se trompent. Quand même l'analyse ne dépasserait pas la technique, quand même elle ne remonterait pas jusqu'à la source cachée de la beauté, elle permet d'en approcher davantage, quelquefois assez près pour la voir jaillir des profondeurs de l'inconnu.

Je dirai comment est faite la 2e symphonie de Witkowski ; j'en décrirai la charpente, l'ossature. Je n'espère pas fixer et expliquer ici la vie ardente qui circule en elle, le souffle généreux qui l'anime ; j'éviterai même les vagues épithètes, surtout les épithètes laudatives. Il m'arrivera d'indiquer d'un mot — tant bien que mal — le caractère expressif d'un thème ou d'un développement, quand ce sera nécessaire, pour en marquer la place ou la fonction dans la structure de l'ensemble ; car la logique d'une œuvre musicale est évidemment subordonnée au sentiment qu'il s'agit d'exprimer. Tout le travail raisonné de l'artiste a pour but d'inventer et de réaliser des moyens d'expression. Mais ce serait étrangement s'égarer que de vouloir exprimer à son tour par des mots ce qu'il a exprimé par des mélodies et des harmonies, d'autant que ce que dit la musique, nulle autre langue humaine ne saurait le dire. Ceci est donc une froide étude d'une œuvre chaleureuse.

❦ ❦ ❦

On n'a jamais songé à reprocher à l'école de César Franck et de Vincent d'Indy de n'avoir pas innové ou de l'avoir fait timidement ; mais pour innover, elle n'a pas jugé nécessaire de rompre avec toute tradition. Elle conserve volontiers les formes excellentes, éprouvées, que le génie des maîtres a consacrées, mais au besoin elle les renouvelle. Ce ne sont pas des moules rigides, auxquels la pensée devrait coûte que coûte s'ajuster,

mais des formes souples, élastiques, qui se prêtent, qui s'élargissent, parfois aussi se resserrent et se simplifient. Surtout, ce sont de pures formes, et rien de plus.

Nous allons retrouver dans la Symphonie en *la* de Witkowski le cadre de la Symphonie classique ; mais ce cadre enferme une pensée neuve et lui obéit docilement ; il est conservé toutes les fois qu'il fournit à cette pensée des ressources expressives et sert à la mettre en valeur ; il est modifié librement quand l'idée s'accommode mieux d'une autre forme.

Nous allons retrouver aussi, comme dans beaucoup d'autres productions de l'école franckiste, le principe cyclique, et signaler le parti que l'auteur a su en tirer. Mais ce principe n'a jamais été érigé en dogme. Il n'a rien d'obligatoire. C'est une ressource et non pas une entrave. Il obéit et ne commande pas. Witkowski s'en est abondamment servi, il ne s'y est jamais asservi.

Quand plusieurs pièces sont destinées à être jouées à la suite, et forment un tout, il semble naturel qu'elles aient quelque lien entre elles. Ce lien peut être leur signification même : elles seront, par exemple, toutes « héroïques » ou toutes « pastorales », ou convergeront toutes vers une apothéose de la joie comme dans la Symphonie avec chœurs. Elles pourront aussi, comme dans les anciennes *Suites* et dans beaucoup de sonates et de symphonies classiques, être de caractère différent et plaire justement par leur variété. Alors, pour que leur réunion en une même œuvre s'explique et se justifie, il ne reste guère que l'unité tonale et l'unité thématique.

Toutes les pièces des anciennes *Suites* sont originairement dans le même ton. On se lassa de la monotonie, et on se permit de passer par les tons voisins et apparentés, à condition de finir par le ton initial. L'unité tonale, loin d'être sacrifiée, était par là renforcée, car les tons voisins n'abolissent pas le sentiment de

la tonalité primitive ; ils font, au contraire, sentir le besoin d'y revenir, car elle seule peut fournir une conclusion. Mais les vieux maîtres ont souvent cherché un lien moins superficiel. Hændel, sans en faire une règle absolue, prend plaisir à tirer d'une même formule thématique d'abord une *Allemande*, puis une *Courante*, parfois toutes les pièces d'une même Suite. Bach a trouvé intéressant d'écrire jusqu'à quatorze fugues sur le même thème quatorze fois transformé *(Art de la Fugue)* ; Bach a pratiqué magistralement le cyclisme, dans ses cantates et ses pièces d'orgue, en faisant d'un choral, d'une très simple et très naïve mélodie de cantique populaire, cinq, six et même dix (Choral des dix commandements) compositions de caractère différent. Avant Bach, Corelli avait appliqué dans ses Sonates le principe cyclique. On le trouve même dans beaucoup de messes du XVI[e] siècle. Il est aussi vieux que la polyphonie elle-même. Il subsiste chez Beethoven sous la forme de *la grande variation*. De la symphonie il passe au théâtre avec Wagner, et devient le *Leitmotiv*.

Est-ce là un vain formalisme, une sorte de gageure, une puérile curiosité musicale ? Non certes. C'est d'abord une satisfaction donnée à l'intelligence qui aime l'ordre et l'unité ; c'est ensuite un puissant moyen d'expression. C'est un plaisir de retrouver la même mélodie sous un aspect nouveau, avec un tout autre caractère, comme c'est un plaisir de voir le même acteur jouer divers personnages, de reconnaître le même talent produisant des effets différents, comme c'est un plaisir de voir le même Witkowski interpréter tour à tour une sautillante ouverture d'une opérette de Mozart, et la grave et mystique symphonie de Franck. Ces métamorphoses d'une même mélodie lui donnent une sorte de personnalité vivante ; elle passe comme nous-mêmes, du rire aux larmes, de la gravité solennelle à l'en-

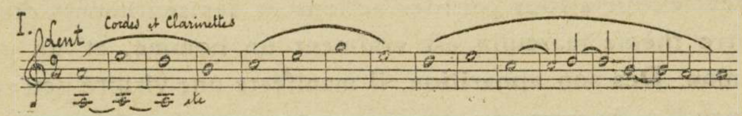
jouement et au badinage, de la sérénité rêveuse à l'emportement de la passion ; elle conserve, comme nous, son identité personnelle à travers ces états d'âme changeants ; ce sont les jeux de physionomie d'un même visage. Qu'on ne dise pas que ce *cyclisme éperdu* est « un procédé stérile en raison même de sa fécondité ». C'est tout simplement l'image de la vie.

Il n'y a d'ailleurs aucune nécessité impérieuse à ce que le *scherzo* d'une symphonie soit bâti sur le même thème que l'*adagio*, ni à ce que tous les thèmes des premiers mouvements soient ramenés et passés en revue dans le *finale*. Même dans une composition conçue délibérément selon le principe cyclique, il est aussi légitime d'introduire dans un mouvement quelconque un thème nouveau que de faire apparaître au 3e acte d'un drame un personnage qui n'a pas figuré dans les actes précédents.

La symphonie en *la* de Witkowski est construite sur deux thèmes principaux. Ils sont énoncés, sous une forme rudimentaire et pour ainsi dire dans leur nudité, en une sorte d'introduction qui s'enchaîne avec le premier mouvement. Il nous faut leur donner des noms. L'un est fortement rythmé ; il gardera, à travers toutes ses transformations, une allure délibérée, virile ; nous l'appellerons le thème *masculin*. L'autre est plus expressif, plus souple, et doit être exécuté avec moins de rigueur rythmique ; il est évidemment *féminin*. D'ailleurs ce genre d'opposition est tellement fréquent dans les compositions construites sur deux thèmes, qu'il semble résulter d'une sorte de nécessité. Ne formulons point de loi. En esthétique, c'est très dangereux : il peut toujours arriver qu'un artiste vous démontre par le fait la possibilité de s'en affranchir. Bornons-nous à remarquer que si une œuvre est faite de l'opposition et de la combinaison de deux idées musicales, ces deux idées sont presque toujours mâle et femelle.

I. *Lent; animé.*
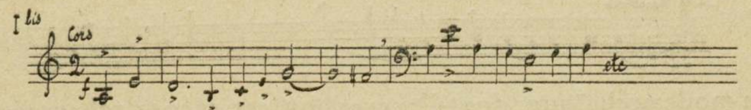
Dans l'introduction, en mouvement lent, le thème masculin a l'aspect d'un choral grave et mystérieux, chanté en valeurs égales, à l'unisson et à l'octave, par la moitié des cordes et les clarinettes, sur une pédale intérieure de tonique, tenue par l'autre moitié avec les sourdines et terminé par une cadence rompue.



Ce n'est d'ailleurs que la tête du thème. Il est répété deux fois, en *la* mineur, puis en *mi* bémol mineur. A chaque fois lui répond, en *fa* mineur [1] (1), puis en *mi* [3], une courte ébauche du thème féminin (v. thème II), ému et comme timide, accompagné d'une harmonie chromatique très expressive.

Toute cette introduction est comme voilée et volontairement imprécise. La 3e mesure du second thème fournit une courte transition, pendant laquelle le mouvement se serre et par un crescendo amène l'*animé* [4].

Ce mouvement est traité dans la forme allegro de sonate. Un rythme franc donne au thème masculin une allure décidée, une vigueur presque brutale :



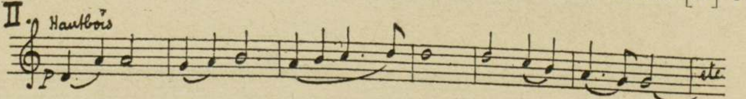
Naturellement, il est ici exposé tout entier. C'est une phrase à deux périodes ; la première est dite par les cors, la deuxième (hautbois, altos et violoncelles) [5], plus tourmentée, s'exalte jusqu'à l'emportement ; elle s'enguirlande d'un brillant dessin des 1ers violons et des flûtes. Elle est modulante. Son *crescendo* prépare le *fortissimo*, en même temps qu'un vigoureux accord de sixte augmentée ramène le ton primitif [6]. — Alors le thème passe aux violons, altos et trompettes, auxquels répon-

(1) Nous indiquons les numéros de la partition d'orchestre, qui, pour les deux premiers mouvements, sont reproduits dans la réduction pour piano à quatre mains.

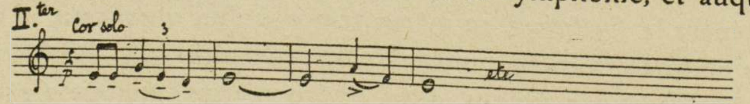
dent en canon, à deux mesures de distance, les contrebasses, violoncelles, bassons et un trombone, tandis que les dessins d'accompagnement deviennent plus éclatants.

Les thèmes musicaux, lorsqu'ils se transforment en restant eux-mêmes, prennent une sorte de personnalité ; et ce n'est pas superposer de la littérature à de la musique que se les représenter comme des personnages vivants, dont le caractère se révèle tour à tour par des actions et des sentiments divers. Notre thème masculin est vraiment un homme, et un rude homme. Dès son apparition, il manifeste une virilité peu commune ; il a du sang, du tempérament ; ses volontés sont autoritaires, ses affirmations catégoriques, ses passions fougueuses. Mais voici qu'une descente chromatique des basses, rappelant par son rythme la première période du thème, prépare le *decrescendo*, puis piano, le quatuor esquisse, sans en achever aucun, divers fragments de ce même thème [7]. L'homme s'émeut, se trouble et s'attendrit à l'approche de la femme. Les triolets qui se répondent dans cette courte transition (altos et violoncelles divisés), vont fournir le motif d'accompagnement du second thème.

Dans le même mouvement, « mais moins rigoureux », le hautbois chante la première période du thème féminin [8] sur

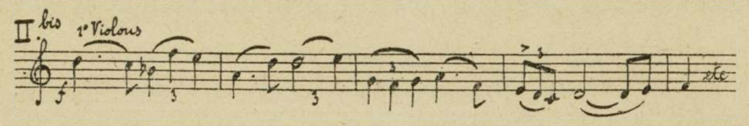


un mode archaïque, dont l'expression est encore rehaussée par des harmonies très modernes, puis, uni au quatuor, répète la même phrase sous la forme d'une variation qui l'assouplit encore [9]. Cette période se termine, et se terminera constamment, par un dessin (1ers violons d'abord, ensuite cor) qui jouera un grand rôle dans le finale de la symphonie, et auquel



l'auteur a voulu donner la signification d'un *appel à la joie*. Enfin notre thème féminin énonce sa deuxième période dont

le début provient de la mélodie déjà entendue, dit par les clarinettes ; remarquons l'accent plus passionné du fragment central [10] :

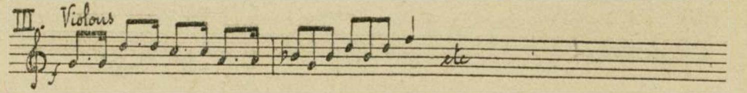


Il servira plus tard au développement. Il amène le retour du premier tronçon (3e période), traité cette fois en canon [5e mes. de 11], les premiers violons répondant aux basses et bassons, à une demi-mesure de distance, et terminé de nouveau par l'appel à la joie. Une sorte de coda achève la mélodie, ou plutôt évite de l'achever ; car une particulatité de ce thème féminin, si souple, si nuancé, si fuyant, c'est qu'il ne conclut jamais. Au moment où, après quelques modulations, il semble devoir revenir à la tonalité d'*ut* majeur, une cadence rompue [12] saute à la tonalité relativement éloignée de *la* bémol, par laquelle commence le développement.

C'est d'abord notre thème masculin qui en fait les frais. Il rentre avec douceur, en *la* bémol [12] (cor anglais et clarinette), comme recueilli et presque intimidé, et en valeurs augmentées, ce qui lui donne une sorte de solennité, pendant que les basses font entendre obstinément une pédale formée des deux premières mesures de ce même thème. Cette intéressante superposition est discrètement accompagnée par des harmonies très simples des bassons, des flûtes et des harpes, sous la forme d'une brève figure qui se place entre le premier et le second temps de chaque mesure, et contribue encore à augmenter l'impression de trouble ; on dirait une sorte de frisson. Mais bientôt la passion éclate de nouveau [13] en un passage modulant qui amène la reprise du même effet dans le ton de *si* [14], cette fois avec plus d'assurance, de résolution et d'ardeur : ce sont les trompettes qui clament le thème, enguirlandé par les riches dessins du quatuor, que domine un moment l'appel à la joie (cors), et toujours sur la même basse obstinée. Alors la passion se fait plus fougueuse, les sonorités plus puissantes, le mouve-

ment se serre [15], et une modulation inattendue conclut en *sol* mineur [6e mes. de 15].

Brusquement le thème se transforme dans son rythme. Il devient saccadé, pressant, violent, brutal et sous cette nouvelle



forme, il est le sujet d'un *fugato* magistral, où les entrées incisives, les syncopes du contre-sujet, le coloris de plus en plus éclatant de l'orchestre et la prestigieuse rapidité du mouvement atteignent à la sauvagerie. Au point culminant de cet emportement surgit [6e mes. de 17] le thème féminin, dans son fragment central (Ex. II bis), triomphant, exalté, lumineux. Les deux principes semblent se heurter. Le sujet de la fugue, accompagné de son contre-sujet (quatuor et bassons) revient au grave [18], tandis que la mélodie féminine (altos et trompettes) continue à se dérouler avec une admirable indépendance. Enfin le thème féminin, dans sa première ou dernière période [19] est chanté par les bois, *forte*, puis *diminuendo*, comme s'il voulait s'effacer douloureusement. Il se termine, comme toujours, par l'appel à la joie, qu'on entend à deux reprises [9e et 14e mes. de 19] de plus en plus ralenti, affaibli, découragé.

Le développement est terminé. Un retour écourté de l'introduction [20], soutenu par une pédale à la dominante, prépare la rentrée de l'*allegro* [21].

La réexposition ne diffère pas de l'exposition quant à sa structure, sauf, bien entendu, l'épisode de liaison, qui demeurera dans le ton principal, le second thème ne devant plus cette fois s'acheminer vers la dominante, mais vers la tonique. C'est l'instrumentation qui donnera à cette réexposition un sens nouveau.

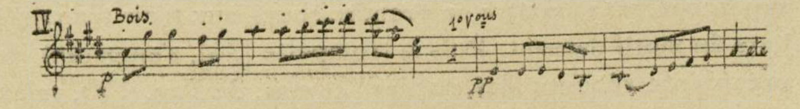
Le thème principal y prend d'abord une couleur sombre, comme s'il sortait accablé de la scène dramatique qu'il vient de traverser. Murmuré *pp* par les contrebasses et les violoncelles, il est accompagné d'un frémissement *ppp* du quatuor. Mais il s'échauffe peu à peu, et sa troisième période (violoncelles, altos, bassons et clarinette, les flûtes et hautbois avec les bril-

lantes guirlandes), revient à l'emportement de la passion. Dans la reprise en canon du thème [24], ce sont les trompettes qui répondent aux trombones ; mais, par une disposition qui fait songer aux procédés polyphoniques de J.-S. Bach, les 2es violons, clarinette et petite flûte rappellent le motif saccadé du *fugato*, la réplique de la fugue se superposant à la réponse du canon. C'est d'un puissant effet. L'épisode de liaison, confié cette fois aux instruments à vent a plus d'éclat ; la réexposition du second thème [26], par les altos, puis les violoncelles, voit s'enrichir de détails nouveaux son instrumentation primitivement fluide et simple. Le triolet de l'appel à la joie n'est plus ralenti et isolé : les cors, violoncelles et altos le font ressortir au milieu des harmonies de tout l'orchestre. Tout a plus de richesse, de chaleur et de lumière.

Mais après la reprise en canon du second thème, dans les sonorités graves du quatuor, en *forte*, tout tend à se simplifier, s'assombrir, se perdre dans un accord *pp* des cuivres. Un bref développement terminal [3e mes. de 30] où le thème principal paraît se disloquer, amène un rappel lointain de l'introduction : sur une pédale des cors, les cordes divisées étalent en longues notes tenues, se répondant en canon, le dessin rudimentaire du thème initial. Cette *Coda* est singulièrement impressionnante. On reste en suspens, dans un état d'incertitude et d'attente. Evidemment, les deux personnages que nous avons vus agir ont autre chose à nous dire. Nous n'avons entendu qu'un premier acte ; nous ne serons pas étonnés de les voir reparaître, avec la même personnalité, mais avec d'autres émotions et dans d'autres péripéties.

II. *Vif (Divertissement).*

C'est en effet notre thème féminin qui se présente dès le début du *scherzo*. Le voici, en très bonne humeur, ne deman-



dant qu'à rire et à danser; proposé par les bois, les cordes y répondent par un dessin caractéristique qui jouera un rôle important :

Mais voyez combien le principe cyclique est accommodant ! Cette seconde partie a été intitulée *Divertissement*, non seulement parce qu'elle est divertissante, mais aussi, selon les termes de l'auteur, « pour bien indiquer que le lien dramatique et expressif qui unit la première partie à la troisième est un instant rompu ». Les thèmes employés tiennent à ce qui précède et à ce qui suit, mais par un apparentement parfois assez indirect, et nous en rencontrerons de tout à fait nouveaux.
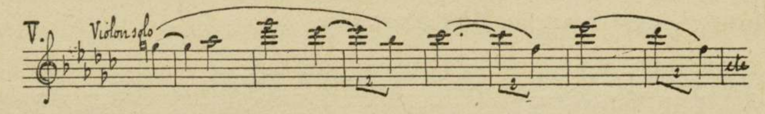
La forme est celle du *scherzo*, dérivé lui-même du menuet, de la symphonie classique, c'est-à-dire un menuet I, fait de deux *reprises*, puis un menuet II, qu'on appelle ordinairement trio, enfin la répétition du menuet I *senza replica*. Quelques modifications seront apportées à cette forme traditionnelle.

Toute la première partie est un amusement rythmique sur le thème IV, c'est-à-dire sur le thème II transformé. Toutefois la réponse caractéristique des cordes est nouvelle. Ces deux éléments forment la substance d'un dialogue animé où *maints quolibets* sont *coup sur coup renvoyés*. L'auteur aurait pu terminer la reprise [34] par des doubles barres pour indiquer un *da capo ;* il a préféré la récrire une seconde fois pour éviter au chef d'orchestre d'avoir à tourner des pages. La seule différence est que le trait ascendant qui forme la rentrée se joue *diminuendo* la première fois, et *crescendo* la seconde, pour amener la seconde reprise [37].
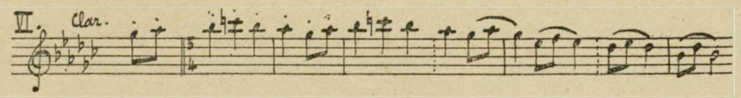
Celle-ci est un second dialogue fait des mêmes éléments ; mais sur ce dialogue, les violons greffent une nouvelle mélodie [38], très différente de rythme et de caractère, tendre et nuancée de mélancolie. Des mesures à deux temps intercalées, cà et là, de nombreuses syncopes enjambant les barres de mesures, donnent à ce chant une parfaite indépendance. Il se superpose, sans paraître en prendre souci, aux trois temps réguliers du motif dansant. Puis la trompette [39], s'emparant de la précédente réponse des cordes (4e mes. de l'ex. IV), relève à

son tour le quolibet, aussitôt imitée par la flûte, le basson, le hautbois, la clarinette basse ; tous se renvoient la balle et font des galipètes. Un *crescendo* ramène en *fortissimo* le thème du début [42] ; bientôt tout s'apaise ; seuls les violoncelles continuent encore la phrase sautillante, mais ils la laissent tomber, comme essoufflés et hors d'haleine. Un court silence, et le quolibet rebondit une dernière fois en tutti [44].

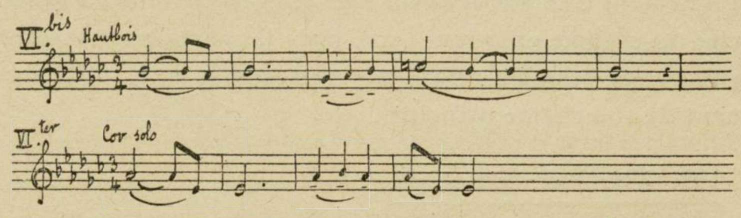
Le trio a une forme un peu spéciale et plus moderne. Sur une pédale des altos (*ré* bémol dominante), et soutenu par les harmonies des flûtes, le violon solo murmure une phrase expressive, très chantante, très sentimentale et d'un rythme imprécis [45]. Elle ne reproduit pas la mélodie du fragment précédent, mais elle est dans le même caractère et semble la continuer.



Un dessin à cinq temps, sceptique et moqueur (clarinette et célesta) lui répond [46].
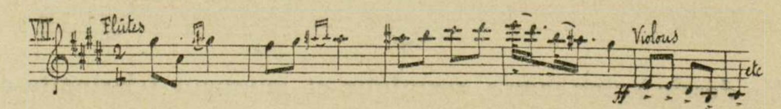


Il semble dire : « Quel est le nigaud qui vient faire du sentiment au milieu de notre gaîté fantaisiste ? » La pédale recommence, *pp*, et, très lointains, s'ébauchent deux chants expressifs qui prendront une forme plus définie au 3e morceau de la symphonie :



et la mélodie sentimentale dite tout à l'heure par le violon solo reparaît cette fois-ci au hautbois [49]. Ce sont les flûtes qui lui répondent par le même rythme gouailleur à cinq temps. Mais Gavroche n'aura pas le dessus. Les fragments précédents (VI ter

puis VI bis s'esquissent de nouveau, avec moins d'hésitation ; puis comme pour mieux affirmer sa tendance, la mélodie sentimentale est exposée *ff* par tout l'orchestre [53]. Les rieurs essaient bien encore de reprendre le persiflage à cinq temps ; mais ce sont eux qui sont ridicules. Est-il besoin de dire que ce sont les bassons qui sont chargés de cet office ? Ils sombrent dans le grotesque [55]. Un trémolo des basses coupe court au trio.

Après cette amusante scène de comédie, qu'il est insipide de raconter et d'expliquer, la première partie du *scherzo* va se reconstituer peu à peu [56]. Elle reprend réellement à [57], les flûtes sifflotant le thème qu'accompagnent les pizzicati du quatuor. Mais le caractère en est renouvelé par un changement de rythme ; c'est un 2/4 au lieu d'un 3/4.



Ce deux-temps correspond à la première reprise. Le mouvement se presse, le trois-temps reparaît, et la seconde reprise est dite exactement comme elle avait été présentée la première fois. A la fin, le trio semble vouloir renaître, mais bien timidement. Un violoncelle solo avec sourdine, semble chercher à se rappeler la mélodie sentimentale. A noter le changement de fonction de la pédale : tout à l'heure elle était sur la dominante ; ici elle est sur la médiante, ce qui produit un effet d'incertitude et d'éloignement très particulier. Les bois esquissent un geste de reprise du rythme moqueur [70], mais il avorte piteusement, et le morceau se termine court, par une reprise en tutti du second élément de son thème principal.

III. *Très lent ; très animé.*

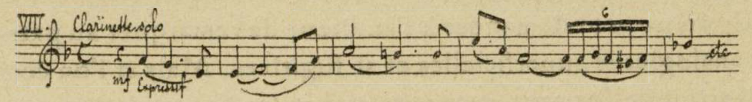
Bien que cette Symphonie n'ait que trois mouvements, on y retrouve cependant les quatre parties de la Symphonie classique. L'idée de fusionner deux parties en une seule n'est pas nouvelle. On pourrait citer des cas nombreux où l'*adagio* sert

d'introduction, soit au *scherzo,* soit au *finale,* d'autres où il prend la place du *trio* et s'encadre entre les deux parties du *scherzo.* Witkowski a imaginé ici une combinaison qui, je crois, n'avait pas encore été essayée ; elle donne au finale beaucoup de vie et de puissance dramatique.

D'ordinaire, l'*adagio* ou *andante* se développe sous la forme de l'air varié ou de la grande variation ; les variations s'enchaînent au moyen de courtes liaisons épisodiques. Le finale affecte souvent la forme du *rondo :* une série de strophes ou couplets différents, dont chacun ramène une sorte de refrain toujours le même. L'innovation consiste ici à faire des variations successives de l'adagio les couplets que sépare la reprise du refrain.

Ceci n'est que le schéma, le contour extérieur de la composition. La transformation des thèmes touche de plus près à sa vie intérieure. Le thème masculin qui dans la première partie était hautain, brutal et dominateur, va s'assouplir peu à peu au contact du thème féminin, et devenir doux et aimant ; et l'union des deux thèmes nous emportera vers la joie et la lumière.

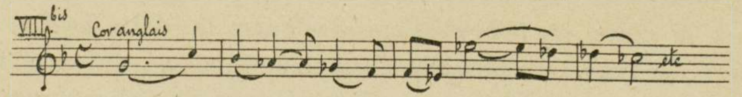
L'*appel à la joie* (quatuor avec sourdines et cors *pp*), puis le thème principal du premier mouvement, deux fois répété par le quatuor, encore et enfin l'appel à la joie, le tout très lent, très voilé, très mystérieux, forment une brève introduction, qui, partant de *la* mineur, établit la tonalité *pastorale* de *fa* majeur. Sur un accompagnement calme et harmonieux du quatuor et des cors, auquel les harpes ajoutent comme un bruit de cloches lointaines, la clarinette solo chante doucement le début d'une



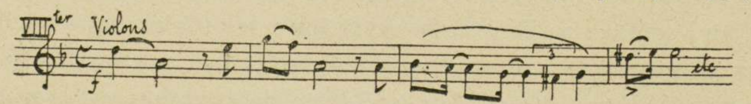
longue phrase expressive. On y reconnaît le premier membre du thème masculin, moins l'intervalle de quinte par lequel il commençait, et qui lui donnait sa rudesse. Cet intervalle ne manque pas pourtant ; car si la clarinette débute au second temps par un *la,* les cors donnent un *ré* au premier temps.

La suite de la phrase est d'ailleurs tout à fait nouvelle. Elle est délicieusement expressive, imprégnée de tendresse et de

sérénité. Le cor anglais la continue, tandis que les cors et le

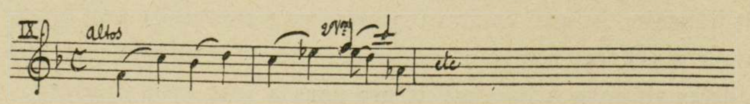


hautbois y joignent leurs harmonies ; enfin les violons avec les flûtes en donnent la conclusion dans la force [n° 73, p. 57] (1).

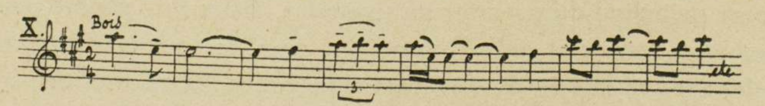


Cette belle mélodie est le thème de l'*adagio*.

Les sonorités s'apaisent ; une transition va nous conduire au thème du *finale*. Cette transition, d'un mouvement un peu plus animé, est un *fugato*, bâti sur le thème féminin, simplifié, épuré pour ainsi dire, allégé de ses notes de passage, et sans note sensible, ce qui lui donne un air quasi grégorien [n° 74, p. 59].



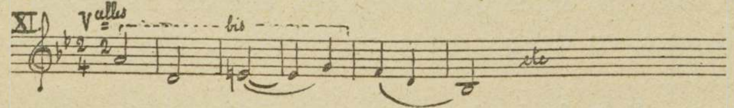
Le *Très-animé* en *la* majeur est le premier tronçon du *Finale*.



Un commentateur, persuadé que le cyclisme devait se retrouver partout, a rattaché ce thème au thème principal parce qu'il débute par un intervalle de quarte, renversement de la quinte qui commence le thème principal. Le lien serait vraiment bien tenu ; on ne peut demander à l'auditeur de remarquer au passage des analogies si superficielles et si fugitives. Mais si l'on écoute le dessin que forment avec persistance les basses de l'accompagnement : *la, si, do, si, la,* il ne saurait échapper que ce dessin d'abord resserré ne tarde pas à s'ouvrir, et devient *ré, la, sol, mi, ré,* c'est-à-dire la tête du thème principal [n° 77, p. 63].

(1) Pour la IIIe partie de la Symphonie, à la suite d'un malentendu, les numéros de la partition d'orchestre n'ont pas été reproduits dans la réduction pour piano à 4 mains. Nous donnerons, à côté du numéro de la partition d'orchestre, la page de la partition de piano.

Ce *finale*, c'est d'abord comme un lointain bruit de fête. Rapidement les sonorités et les appels des bois se rapprochent, éclatent à toute force [nº 80, p. 66], en une joie chaude et lumineuse. Un épisode de transition, dans lequel on reconnaît des fragments de la première période du thème féminin retourné, s'alliant avec des fragments de sa seconde période, ainsi qu'un élément tiré de la mélodie de l'*adagio*, amène en *si* bémol nº 82, 6e mes. p. 69] le 2e thème du *finale*.



Cette mélodie n'est autre chose que notre thème masculin exposé par mouvement contraire. Le hasard d'une page lue à l'envers a fait découvrir à l'auteur que son thème principal ainsi retourné formait une mélodie très naturelle, très chantante, très expressive. Pourquoi donc se serait-il privé de l'utiliser? Le thème change de signification, mais garde sa personnalité. L'auditeur le reconnaît très bien sous sa nouvelle forme ; mais s'il ne le reconnaissait pas, le mal ne serait pas grand. Bach a beaucoup pratiqué ces sortes de renversements ; sans doute, parce qu'il aimait ces curiosités musicales, mais aussi parce qu'il y attachait souvent une signification symbolique, intelligible pour les seuls théologiens, par exemple pour exprimer que l'œuvre du diable est au rebours de celle de Dieu. Même dans ses excès d'ingéniosité, Bach n'a pas tout à fait perdu sa peine, puisque ses fervents y prennent plaisir encore aujourd'hui. Ici, il n'y a rien de tel : pas de symbolisme, pas de vain formalisme scolastique ; il n'y a qu'un thème expressif obtenu par le renversement d'un autre thème expressif. Et si l'on reprochait à Witkowski de proposer à ses auditeurs des énigmes musicales, le reproche devrait s'adresser aussi à Beethoven, car, dans le *Credo* de la *Messe en ré*, il a, exactement de la même manière, repris par mouvement contraire le thème de la fugue *Et vitam venturi sæculi*.

Renversé, le thème a changé de caractère. Il a gardé son

allure franche et virile, qu'il devait surtout à son rythme, mais il a perdu sa violence et sa dureté. Autant la quinte ascendante était autoritaire et agressive, autant la quinte descendante est accueillante et tendre. Cet assouplissement de l'idée primitive est encore accentué par la manière dont elle est présentée. Enoncée d'abord par les violoncelles et le cor anglais, elle passe aux violons et aux hautbois [nº 83, p. 70], puis aux altos, s'apprivoisant toujours davantage. Enfin, après un passage de douceur, hautbois et cordes dialoguées, elle est redite par tout l'orchestre, en des sonorités chaleureuses, mais sans aucune brutalité.

Jusque-là le *finale* n'a présenté que des tonalités majeures et claires. Pour arriver au rayonnement de la lumière et de la joie, un contraste était nécessaire; il fallait partir de l'ombre. L'orchestre apaisé nous ramène au ton initial de *la* mineur [nº 89, p. 74], et *pp* reprend le premier, puis le second thème du *finale*. (Ex. X et XI) ; c'est comme un souvenir douloureux d'une vie antérieure. Ces deux thèmes sont développés simultanément, avec le mouvement de basse dont nous avons parlé, qui affirme de plus en plus nettement le dessin du thème initial. La deuxième période du thème féminin y mêle ses lignes onduleuses. Tous les instruments rentrent tour à tour, et un superbe *crescendo* ramène la lumière avec la tonalité majeure [nº 95, p. 79] de *la* bémol, et les cordes en tiennent longuement la dominante *mi* bémol, dans un registre très élevé. Un apaisement presque subit prépare la rentrée de l'*andante* [nº 97, p. 80].

Cette première variation est d'une exquise délicatesse. Le thème est chanté par deux violons soli à l'octave et une petite flûte, soutenus par les grésillements des harpes et des cordes, tandis que les clarinettes et flûtes donnent en notes piquées le thème initial déchiqueté. La clarinette solo donne la deuxième période de la phrase sous un véritable gazouillement des flûtes et des bassons, et les cordes chantent la conclusion *forte* [nº 99, p. 83]. Le mouvement s'échauffe et aboutit à la phrase grégorienne de tout à l'heure [nº 101, p. 85], exprimée en larges accords par les cordes divisées, et que les violoncelles se chargent de

conclure. Alors l'appel à la joie ramène le *finale* [nº 103, p. 86].

Celui-ci se répète à peu près comme la première fois, sauf des changements d'instrumentation. Le dessin des basses affecte d'emblée la forme accusée du thème principal. Mais admirez comment l'auteur sait renouveler l'intérêt des fragments dont la symétrie réclame la répétition. L'épisode de transition, au lieu de conduire immédiatement au 2e thème du finale, amène une réapparition brusque du *rythme moqueur* du *scherzo* [nº 109, p. 90] aux altos, puis aux violoncelles, aux bois, etc. Simplement esquissé d'abord, il est affirmé énergiquement par les flûtes et clarinettes, auxquelles répondent les hautbois et les bassons. Mais il a perdu sa malice et pris quelque ressemblance avec l'appel à la joie ; s'il revient ici, c'est pour fournir un riche accompagnement et appuyer par la joie le 2e thème du finale, le thème masculin retourné, que chantent les altos avec le cor anglais [nº 110, p. 91], puis les violons, puis tout l'orchestre [nos 111 à 115, pp. 92 à 96].

A ce moment commence, par un *pp* subit, une splendide montée vers la lumière et la joie. Pendant que les arpèges des bois doublant ceux des harpes ondulent comme des vagues, la polyphonie, faite d'éléments déjà entendus, devient plus complexe et plus puissante ; elle module, et, par une véritable marche ascensionnelle des tonalités, conduit à la péroraison. Avec le retour du ton de *la*, — mais naturellement majeur, — la troisième reprise de l'*adagio* (2e variation) est comme emportée dans cet élan final, du moins dans sa première période. Aucun changement de mouvement n'est indiqué ; la polyphonie des thèmes continue à se dérouler, ainsi que l'accompagnement d'arpèges qui a passé aux premiers violons ; seulement, sur ce rapide 2/4, le cor anglais, la clarinette basse, les altos et violoncelles et la trompette [nº 121, p. 101] étalent les larges lignes de la mélodie qu'avait dite primitivement la clarinette solo (Ex. VIII). Elle semble apaiser tout l'orchestre et impose enfin le mouvement de l'*adagio*. Alors elle s'achève en clair sur un accompagnement de harpes ; à sa conclusion se superpose la phrase grégorienne dérivée du thème féminin, dite cette fois par les cuivres en *forte*.

Une dernière reprise très écourtée du mouvement vif termine la péroraison de la Symphonie.

❦ ❦ ❦

Si une telle analyse pouvait, par elle seule, rendre la richesse de coloris, la puissance expressive et les effets dramatiques de l'œuvre, il en résulterait qu'on pourrait connaître une composition musicale sans en avoir entendu une seule note, ce qui est absurde. Elle pourra seulement aider l'auditeur à bien saisir, en écoutant l'orchestre, en jouant au piano la réduction à 4 mains, ou seulement en lisant des yeux la partition, les lignes architecturales les plus essentielles, comme aussi quelques détails qui risquent de passer inaperçus.

Mais, dira-t-on peut-être, une œuvre musicale doit se passer de commentaire. Faut-il qu'un guide nous conduise par la main à travers ce labyrinthe ? Ecouter une symphonie doit être un délassement et non un travail.

Dans quelques années, sans aucun commentaire, sans aucun guide, sans aucun travail, vous suivrez très facilement les développements de cette symphonie. Un talent très personnel commence presque toujours par nous déconcerter. Tant que nous ne sommes pas familiarisés avec ses allures, l'impression de surprise domine toutes les autres. Arrêtés çà et là, par quelque nouveauté qui nous prend au dépourvu, nous le suivons péniblement, et nous nous perdons. Witkowski n'a point écrit de ces œuvrettes qui traînent sur tous les pianos, et, soit modestie, soit discrétion, il ne charge pas de ses productions les programmes de ses concerts. C'est parce qu'on l'a peu entendu que son tempérament artistique très original nous paraît difficile à pénétrer. Il en fut de même pour Wagner qui semble

aujourd'hui si limpide, pour Bizet, devenu populaire après avoir été méconnu même par les musiciens, pour Franck, et pour bien d'autres encore, pour Beethoven lui-même dont les œuvres de la troisième manière, les derniers quatuors, la 9e symphonie et la messe en *ré* ont passé, presque jusqu'à nos jours, pour des divagations inintelligibles. M. Léon Vallas, remarquant dernièrement combien le *Wallenstein* de V. d'Indy semble clair aujourd'hui, ajoute que dans dix ans il en sera sans doute de même de *Souvenirs* et de la 2e *Symphonie*. Pareillement, je suis convaincu que dans dix ans, ce qui frappera le plus dans la 2e Symphonie de Witkowski, c'est la simplicité et la netteté de ses principales lignes architecturales. Alors on aura peine à s'expliquer qu'elle ait, à son apparition, semblé difficile à comprendre.

E. GOBLOT.



QUELQUES APPRÉCIATIONS DE LA CRITIQUE

❦ ❦ ❦

Le pire qui puisse arriver à une œuvre d'art, c'est de n'être pas discutée. Si elle est accueillie d'emblée par tout le monde, il y a de grandes chances pour qu'elle ne soit pas originale et ne révèle rien à personne. L'âpreté de certaines critiques, leur étendue témoignent au moins que l'œuvre de M. Witkowski n'est pas indifférente ; ceux qui n'y ont pas trouvé la forme d'art qu'ils aiment, n'ont pas pu passer sans s'arrêter et sans protester. Ils ont senti qu'il fallait applaudir ou siffler, mais qu'il était impossible de se taire.

Nous ne voulons pas choisir les appréciations favorables et paraître ignorer les autres. N'y a-t-il pas quelque puérilité à faire des extraits, à reproduire l'éloge en élaguant le blâme ou les simples réserves, à cueillir un bouquet de louanges en ôtant soigneusement les épines des roses ? A qui fait-on illusion par de pareils procédés ? On trouvera ci-dessous, dans leur totalité et leur intégrité, les appréciations de la plupart des critiques parisiens lors de l'exécution de la 2e Symphonie aux Concerts Lamoureux, le 21 Janvier 1912. Dans leur ensemble, elles sont fort élogieuses. Si les sévérités de quelques-unes sont justifiées, ce sont des enseignements utiles à répandre ; si elles ne le sont pas,... il est des reproches qui valent des hommages.

E. G.

❦ ❦ ❦

De la *Liberté* :

La *Deuxième Symphonie* de M. Witkowski avait été déjà entendue l'année dernière à la Société Nationale. Je n'avais pu vous en parler alors. Je l'ai préférée à la première. Peut-être cependant offre-t-elle plus d'inégalités. Son style trahit encore diverses influences ; et je ne serais pas étonné qu'elle apparût plus tard dans l'œuvre de M. Witkowski comme un ouvrage de transition, aussi bien en sa forme qu'en son esprit. Mais vous y trouverez, s'affirmant toujours

avec plus de certitude et plus de liberté, avec aussi plus de finesse, les qualités qui forment à M. Witkowski une personnalité si remarquable : qualités de la sorte qui assure à une œuvre cette valeur, qui s'élève au-dessus de la simple technique, même la plus savante ; qualités qui atteignent l'auditeur au delà de son oreille et de sa raison. La première de ces qualités — elle se conçoit et se sent mieux qu'elle ne se définit — c'est la vie ; une vie intime, chaleureuse et mouvementée, presque tumultueuse par endroits, mais qui se fait aujourd'hui plus subtile et plus originale, avec une tendance à une expression plus précise, commandant une structure plus neuve et plus serrée. L'importance que prennent évidemment, dans le travail de l'auteur, la recherche et l'édification de la forme, peut laisser, à l'analyse, une impression de combinaison mathématique. Il vous apparaîtra qu'il n'est presque pas un élément de la construction, qui ne provienne des deux thèmes simplement et mystérieusement juxtaposés dans l'introduction lente du premier morceau : encore le second peut-il passer pour une forme nouvelle du premier. Il ne faudrait pas voir là un signe d'aridité dans l'imagination. Au contraire, la façon personnelle dont M. Witkowski varie son thème — ne prenant même pas toujours, comme on fait d'habitude, la « tête du motif » pour sa caractéristique principale — et surtout la conduite essentiellement mélodique du développement, donnent une sensation de renouvellement continuel, la plus éloignée du procédé scolastique. On sent que la pensée ne vient pas se loger tant bien que mal dans les cases d'un cadre tout fait ; mais qu'elle se crée elle-même son cadre et l'anime à fur et mesure de son propre développement.

Ce cadre reste en principe celui de la symphonie classique. C'est là une forme que depuis plus d'un siècle et demi on voit évoluer avec une souplesse parfaite, et se plier à tous les besoins nouveaux sans perdre ses caractères fondamentaux. Elle apporte à la musique une solidité nécessaire. Il n'y a aucune raison de craindre qu'elle soit destinée à disparaître. Elle se transformera encore, comme elle s'est toujours transformée, d'un auteur à l'autre, et souvent au cours de la carrière d'un même auteur. Elle durera autant que la musique : elle est la musique elle-même. Aux mains de M. Witkowski, la symphonie française poursuit le mouvement où l'a engagée César Franck en lui infusant, sous l'inspiration des derniers ouvrages de Beethoven, le sang nouveau de la grande variation. Le plan du premier morceau, sauf dans le développement, est tout à fait traditionnel ; mais il ne faut le considérer que dans l'attente du finale. Envisagez toute la symphonie comme formée de deux grandes parties directement rattachées par la pensée, et se complétant l'une l'autre : sinon la première pourra vous sembler finir un peu court, et la dernière

commencer d'une façon un peu incertaine. Entre ces deux parties, d'un sentiment pathétique et fort, intervient un « divertissement » traité dans la forme normale, quoique très développée, d'un *scherzo* avec *trio* ; le jeu très riche des rythmes, où la rêverie vient le disputer à l'humour, s'y déploie avec une vivacité et une aisance charmantes. Le *finale* seul présente une forme inusitée : c'est un grand *andante varié*, entre les trois reprises duquel s'intercale par deux fois un mouvement très animé. L'impression conclusive n'en est pas très nette ; peut-être y manque-t-il un retour suffisamment affirmé du thème principal dans sa première acceptation, après de trop insistantes transformations « par mouvement contraire ».

C'est encore une des qualités particulières de cette musique vigoureuse et saine, que celle du rythme. Je parle *du* rythme, et non pas seulement *des* rythmes : je veux dire le rythme des périodes, de la pensée et de la ligne, du sentiment et des proportions, des oppositions d'intensité dynamique ou des oppositions de couleurs, et de rythmes mêmes. C'est là ce qui soulève et clarifie la pâte musicale, extrêmement savoureuse, polyphonique non sans âpreté ni quelquefois sans confusion. Il est vrai que la polyphonie n'est point ici un artifice d'écriture, mais de la vie encore, bouillonnant constamment sous le mouvement plus large de l'émotion directrice.

GASTON CARRAUD.

❦ ❦ ❦

Du *Temps* :

L'Association des Concerts-Lamoureux nous a fait entendre une symphonie nouvelle de M. Witkowski ; on se plaît à croire que cette audition ne sera pas unique. Vous savez que M. Witkowski fut d'abord officier de cavalerie, comme jadis Alexis de Castillon ; d'autre part, M. Albert Roussel, M. Mariotte furent officiers de marine. Parmi les jeunes compositeurs français au sujet de qui l'on peut concevoir les meilleures espérances, plusieurs ont ainsi commencé par être soldats, avant de se livrer tout entiers à la musique. De même, la Russie nous a montré un Rimsky-Korsakoff lieutenant de vaisseau, et un Moussorgsky lieutenant aux gardes. Il est curieux que la musique, le plus secret de tous les arts, et celui qui réclame les études les plus ardues, soit aussi celui où l'on a vu s'élever le plus haut des hommes qui n'étaient point de purs professionnels. En quittant l'armée, M. Witkowski fonda les Concerts de Lyon, dont il est encore le directeur et le chef d'orchestre, et qui forment sans doute la meilleure et la plus active de nos sociétés instrumentales de province : je vous ai à diverses reprises entretenus de ses efforts et de ses succès. La symphonie que les Concerts-Lamoureux viennent d'exécuter est la deuxième qu'il ait produite : la première, construite sur un thème populaire

breton, a déjà plusieurs fois été entendue à Paris ; vous en connaissez les qualités d'animation, de couleur et de force rythmique. Celle qu'il nous donne aujourd'hui est sensiblement différente de sa devancière ; elle a moins de mouvement et d'élans extérieurs, mais une vie plus intime.

Elle comprend trois parties : les plus importantes sont la première et la dernière, qui sont unies par une étroite parenté d'inspiration et de conception; elles se complètent l'une l'autre, et le finale est le complément et la conclusion du morceau initial. La deuxième partie les sépare comme par un intermède ; c'est un scherzo de structure presque exactement classique, où les rythmes et les timbres sont fort divertissants. La symphonie tout entière est construite sur deux thèmes principaux, que l'on entend dans l'introduction du premier morceau, et d'où sont issus tous les éléments secondaires ; le mode de développement qu'emploie ordinairement M. Witkowski est celui de la grande variation, dont Beethoven a laissé de si admirables exemples dans ses dernières œuvres, et qui, assez longtemps négligé après lui, paraît aujourd'hui destiné à renouveler et à agrandir notre art symphonique. Le plus caractéristique des trois morceaux de la symphonie de M. Witkowski est à cet égard le finale, d'une grande étendue, d'une courbe vaste et harmonieuse, traité en variations d'une richesse et d'une ingéniosité remarquables ; variations dont les trois principales, d'un mouvement lent, d'un sentiment poétique et mystérieux, sont coupées à deux reprises par un mouvement rapide et tumultueux. Il me semble qu'il manque à ce beau morceau, et à la symphonie elle-même, un peu d'ampleur, de certitude, d'accent décisif dans la péroraison. Il se peut que M. Witkowski se soit fait scrupule de terminer sa symphonie par une de ces fins à grand effet et en forme d'apothéose à quoi se complaisent tant d'autres musiciens, et des plus célèbres ; scrupule qui lui fait honneur. Mais il y a mis alors un peu d'excès ; son œuvre s'achève sur une impression plus indécise qu'il était nécessaire, et que ne faisait pas prévoir le caractère de fermeté des développements antérieurs.

C'est d'ailleurs la seule impression de cette sorte que fasse éprouver la deuxième symphonie de M. Witkowski ; la conception en est d'une suite et d'une unité profondes. On peut même croire au premier examen que cette unité et cette suite ont quelque chose de trop voulu et de trop prémédité ; que c'est là une de ces œuvres qui ont été exécutées selon un plan combiné dans ses moindres détails, et dans lesquelles la musique a bien plutôt pour objet de suivre exactement ce plan que d'exprimer des pensées et des sentiments. Mais on reconnaît vite qu'il n'en est pas ainsi, et que si M. Witkowski s'est fixé par avance un plan général, il ne s'est pas borné comme d'autres à l'exécuter par

des procédés mécaniques et d'après les règles de l'école, et qu'une inspiration véritablement vivante anime les formes de sa symphonie. Dans le détail de la musique, cette symphonie est fort intéressante. Essentiellement polyphonique, elle entrelace et superpose les thèmes, les sujets et les contre-sujets avec beaucoup d'art et d'audace, parfois aussi avec quelque rudesse ; les duretés harmoniques n'y sont pas rares. Il est vrai que très sensibles dans la réduction pour le piano, elles sont atténuées par l'orchestration, plus légère, plus souple et plus subtile qu'elle n'était dans la symphonie précédente : à cet égard il y a de l'une à l'autre un incontestable progrès. L'œuvre nouvelle de M. Witkowski est un des ouvrages les plus importants et les plus dignes d'attention qu'en ces dernières années on nous ait donnés au concert.

PIERRE LALO.

❦ ❦ ❦

D'Excelsior :

M. Camille Chevillard jouait hier, pour la première fois, la seconde symphonie de M. G. Witkowski, dont la Société Nationale avait donné, au mois de mai dernier, l'audition initiale.

Je vous ai dit alors mon sentiment sur cette œuvre ; encore le mot de « sentiment » est-il ici bien impropre, car les travaux de M. Witkowski ne sont pas de ceux qui s'adressent au sentiment, mais à l'intellect. M. Witkowski appartient à cette école de compositeurs qui croiraient, je pense, montrer une coupable frivolité s'ils écrivaient rien que pour l'agrément de l'oreille et les appétits de la sensibilité. Ils conçoivent la musique comme un algèbre sonore : les éléments sur quoi ils opèrent ne sont point des mélodies, mais des « thèmes » au sens le plus abstrait et parfois le plus maussade de ce terme. Etant donné un groupe quelconque de notes, si terne qu'il puisse être, il s'agit pour eux d'en tirer les combinaisons les plus nombreuses et les plus rigoureuses possible. C'est, je crois, d'une part imposer à la musique un rôle peu conforme à la nature de cet art ; c'est, d'autre part, dédaigner chez elle ce qui fait son charme et son éloquence.

Cette poétique spéciale vient-elle, chez ceux qui s'en réclament, d'une conviction impérieuse, ou seulement d'une incapacité naturelle à produire des œuvres plus spontanées ? Je n'en déciderai point. Dans cette poétique, M. Witkowski est passé maître et sa seconde symphonie en porte témoignage.

Cette idée par trop volontaire d'écrire des symphonies, non pas sans *savoir* la musique comme M. Gunsbourg, mais sans la *sentir* et probablement sans l'aimer, a pour inconvénient de produire des œuvres d'un abord ingrat, d'une allure guindée, des œuvres rêches et ingrates.

Cela dit, on ne saurait nier que M. Witkowski soit passé maître dans

ces sortes d'agencement et que sa nouvelle symphonie en porte un témoignage fort estimable : la construction est solide, les articulations nettes, les déductions serrées. C'est une belle pièce d'ingénieur.

J. CHANTAVOINE.

❧ ❧ ❧

Du *Matin* :

Les nouveautés abondaient hier. Nous avions chez M. Chevillard, où je suis allé d'abord, la seconde symphonie de M. Witkowski. Son plan offre un parfait exemple d'équilibre et de symétrie. Entre le premier et le dernier morceau, conçus de la même manière et opposant d'égale sorte l'animation à la lenteur, la gravité méditative à la rudesse joyeuse, se place un pittoresque scherzo qui, tout en apportant à l'œuvre la diversité nécessaire, ne détruit point sa remarquable unité. Les développements ont une pareille logique. Des thèmes de dessin vigoureux se transforment, se disloquent et se reconstituent, se combinent par augmentation et par diminution, s'unissent les uns aux autres selon les règles de la plus moderne et de la plus sévère polyphonie. Ils sont ingénieusement harmonisés et instrumentés. Une grande force volontaire se manifeste là. Elle ne pourra manquer de sembler excessive à ceux qui recherchent dans la musique un peu d'émotion, de charme, de caprice, qui croient sincèrement que la liberté de l'inspiration n'empêche pas la beauté de l'expression. Mais nul ne contestera ce qu'elle a de respectable, Le public s'est du reste montré très courtois envers l'auteur.

ALFRED BRUNEAU.

❧ ❧ ❧

De *Comœdia* :

Pour ce qui est du concert Lamoureux, j'en puis, grâce à la répétition du samedi, dire toute l'excellence. Nous connûmes, lors d'une des récentes soirées de la *Société Nationale*, la deuxième *Symphonie* de M. Witkowski. Elle est ardente, haute en couleurs, et pleine de réelles séductions. M. Witkowski laisse leur véritable importance aux deux éléments consécutifs de la musique, le rythme et la mélodie. Il s'exprime harmoniquement, sans excès, mais cependant avec une recherche de bon aloi. Il développe de très personnelle façon. On peut ne pas pénétrer d'un coup la forme, la structure de son œuvre. Il semble même qu'elles ne soient pas exemptes de langueurs incidentes et parfois de monotonie. N'importe ! Telle qu'elle se manifeste, cette *symphonie* charme, se meut et vit. Un musicien sincère, probe et doué l'imagina et la sut réaliser avec une évidente expérience.

Au reste, M. Witkowski a beaucoup produit déjà. Parmi ses œuvres importantes, il convient de citer un *quintette* pour piano et instruments à cordes,

un *quatuor* et la première *Symphonie* en *ré* mineur. M. Witkowski occupe, dans le monde musical, une place d'autant plus notable qu'aux mérites du compositeur il joint ceux de chef d'orchestre. Directeur de la Société des Grands Concerts de Lyon, M. Witkowski accomplit depuis plusieurs années une besogne féconde et de nombreuses œuvres modernes ont pu, grâce à ses soins, être exécutées dans les plus brillantes conditions.

❦ ❦ ❦

De la *République française :*

M. Chevillard donnait hier satisfaction aux diverses fractions de son public en conviant de nouveau Mlle Bréval à interpréter de la magnifique façon que vous savez la scène finale du *Crépuscule des Dieux* et l'air de Cassandre de la *Prise de Troie.* Il nous prouvait, en outre, la force et la variété de la musique française contemporaine en nous offrant des traductions fermes et homogènes des subtils *Nocturnes* de M. Debussy, des profondes *Variations Symphoniques* de César Franck — dont M. Pierret tint avec autorité la partie de piano principal — et en ajoutant à son répertoire la *Deuxième Symphonie* de M. Witkowski, connue seulement jusqu'ici du cercle restreint des habitués de la *Société Nationale.* Je vous ai parlé, lors de leur apparition successive, des remarquables compositions précédentes qui ont assuré à l'actif fondateur des *Grands Concerts* lyonnais une juste renommée : une première *Symphonie*, un *Quatuor à cordes*, une *Sonate* de piano et violon. Vous retrouverez dans la *Symphonie* nouvelle — affirmés avec une certitude croissante — les mêmes mérites, trop rares hélas ! par le temps qui court : la sincérité éloquente de l'invention mélodique, l'ampleur aisée des proportions, la sûreté d'une construction particulière utilisant de manière personnelle le principe de l'unité cyclique et attestant la solidité d'une éducation faite auprès des meilleurs maîtres. Vous y goûterez à coup sûr l'allure mystérieuse et grave de l'introduction générale — source des développements de l'œuvre entière — la ferme structure du premier *allegro*, les ingéniosités rythmiques du vivant *scherzo*, et le puissant mouvement du dernier morceau, qui amalgame l'*andante* et le *finale* traditionnels, dénoue maints conflits thématiques et expressifs et conclut par une brillante et chaleureuse péroraison. Au demeurant la *Deuxième Symphonie* de M. Witkowski — qui vient de paraître chez l'éditeur Durand réduite pour piano à quatre mains par l'auteur — est digne de prendre rang, avec celles de César Franck, d'Edouard Lalo, d'Ernest Chausson, de MM. Saint-Saëns, d'Indy, Dukas, Ropartz et Magnard, parmi les productions qui, dans un genre difficile, honorent le plus hautement l'effort de notre école. J'ai plaisir à louer M. Che-

villard et ses collaborateurs de nous avoir permis de le constater, et je souhaite qu'ils nous donnent bientôt de ce bel et difficile ouvrage une seconde audition qui s'impose à tous égards. Mais faut-il beaucoup l'espérer, vu les mœurs du bon public de nos « grands concerts ».

Gustave Samazeuilh.

❦ ❦ ❦

De l'*Echo de Paris* :

Concert Lamoureux.

Soyons *scholiste*, pour entendre et comprendre la symphonie de M. Witkowski.

Elle est conçue par son auteur, fidèle disciple de M. Vincent d'Indy, dans la forme *cyclique*. Un même motif est donc chargé non seulement d'unifier les diverses parties grâce à des retours, mais encore de fournir la matière musicale, l'idée génératrice de toute la symphonie.

L'auteur a rempli ce dessein avec une réelle maîtrise. Il faut louer son adresse à *varier* le motif cyclique. Tous les artifices d'écriture sont mis à contribution avec une heureuse ingéniosité : rappels par *augmentations*, développement en *fugato* sur la « tête du motif », pédales fournies par cette même « tête » (où figurent la tonique et la dominante), divertissement (scherzo) où sont utilisés des thèmes issus du thème primitif, juxtaposition des motifs, mélanges de dessins rythmiques.

C'est un plaisir, à la lecture, que d'analyser cette vaste composition. — Bien plus, on en admire la facilité mélodique. Car ce travail d'école, fort bien assimilé par l'auteur, ne gêne en rien son invention : les idées, bien qu'elles puissent sembler commandées par les combinaisons contrapuntiques, ont néanmoins une individualité, une physionomie propre, qui leur donnent le charme des mélodies spontanées.

Et l'on admire aussi la plénitude du langage harmonique : cela *sonne gras*. — Le son est plein et riche, ainsi que la *matière*, chez certains peintres, est solide et belle à voir. Comme on dit dans les ateliers « c'est d'une belle pâte ».

Je craignais que l'orchestre ne fût lourd, surchargé, et que les motifs, surtout à cause des contrariétés du rythme, ne sortissent pas avec netteté.

L'audition a dissipé cette crainte. Aussi bien M. Witkowski, directeur des concerts de la salle Rameau, à Lyon, a déjà une longue pratique de l'orchestre. Evidemment, les effets qu'il souhaitait d'obtenir, il les obtient.

Une particularité à noter : cette symphonie ne comporte pas les quatre morceaux ordinaires, mais bien deux grands morceaux séparés par un divertissement. — Il est vrai que le Finale comprend un andante et un allegro ; ces deux mouvements ne sont pas seulement unis parce qu'on les joue en « enchaînant », mais encore, dans l'allegro, reparaissent les rappels de l'andante.

Cette œuvre signale désormais M. Witkowski à la diligente attention du public et des directeurs de concerts. — Quant à l'exécution d'hier, elle fut digne de M. Chevillard et de son orchestre.

ADOLPHE BOSCHOT.

❦ ❦ ❦

De l'*Action française* :

Certaines vérités font leur chemin : lors de l'audition à la *Société Nationale* de la remarquable 2e *Symphonie* de M. G. M. Witkowski, nous avons rappelé les raisons pour lesquelles il est juste que le caractère restreint des concerts de la *Société Nationale* laisse subsister, en faveur des œuvres orchestrales nouvelles, le bénéfice de la « première audition » véritablement publique à l'un de nos Grands Concerts. M. Chevillard l'a compris, et il faut l'en féliciter : ainsi se réalise notre prédiction pour cette 2e *Symphonie* (dont la réduction pour piano à quatre mains vient de paraître chez les éditeurs Durand et Cie).

Comme il fallait s'y attendre, l'accueil parmi les musiciens a été des plus élogieux, et une connaissance plus appronfondie de cette œuvre y a révélé à bien des auditeurs des beautés insoupçonnées naguère. Tel est le sort des œuvres fortes, construites, mûries, véritablement « artistiques » pour tout dire d'un mot. Le succès immédiat est allé, comme la première fois au *Divertissement*, rythmé et coloré à souhait. Mais l'admirable progression (par variations successives en mode beethovénien) de la *pièce lente* au *finale* qui la suit sans interruption, est apparue plus nette, plus dégagée ; et les vraies intelligences d'artistes ont reçu là une double satisfaction due à l'émotion et à la compréhension combinées, ainsi qu'il arrive en présence de la pure beauté. Malgré un équilibre meilleur des forces orchestrales, quelques passages n'ont-ils pas paru encore un peu trop touffus ? Est-ce seulement l'interprétation qui a pour résultat de masquer par instant le principal au bénéfice exagéré de l'accessoire ? C'est une question qu'il est permis encore de se poser , mais il ne faut pas se hâter de la résoudre, car, contrairement à une opinion admise, nous ne pensons nullement que la critique soit aisée, pour peu qu'on veuille la faire utilement, c'est-à-dire avec une saine raison éclairée par une forte doctrine. Sans doute, affirmer doctement qu'une œuvre est mauvaise ou mal faite est facile ; mais en montrer les raisons exactes et valables l'est beaucoup moins : or, cela seul importe entre gens intelligents et sensés. C'est pourquoi les Grands Concerts nous doivent au moins une autre audition de la 2e *Symphonie* de M. G. M. Witkowski.

AUGUSTE SERIEYX.

❦ ❦ ❦

Des *Débats* :

« Si l'intelligence *seule* ne peut enfanter que des productions toujours froides et, tranchons le mot, inutiles, lorsque l'étincelle instinctive du génie ne vient pas les alimenter, d'autre part, l'instinct *seul* demeure totalement impuissant à édifier une œuvre et n'arrive, sans l'aide de l'intelligence, qu'à balbutier d'ingénieuses mais toujours éphémères improvisations. » Certes, M. d'Indy, en écrivant cette phrase, d'ailleurs très juste, dans la biographie critique de Beethoven qu'il a récemment publiée, ne se doutait pas qu'on pourrait en appliquer la première proposition à l'un de ses meilleurs élèves, M. G. Witkowski, de qui l'Association des Concerts-Lamoureux vient d'exécuter avec beaucoup de conviction la deuxième symphonie. Voilà pour le coup une composition considérable où tout repose sur l'intelligence, autrement dit sur le travail et la volonté de bien faire, en suivant rigoureusement les préceptes ou les exemples d'un maître et sans que l'instinct y joue aucun rôle, entendez par là le libre essor d'une pensée créatrice, l'indication tant soit peu perceptible d'une touche un peu personnelle, d'une facture le moins du monde originale. Nul édifice sonore n'a jamais été plus solidement établi que la symphonie de M. Witkowski, et l'on sent à chaque page, que dis-je ? à chaque mesure, un compositeur formé à l'étroite discipline de M. d'Indy. Toutes les ressources du contrepoint y sont employées de la façon la plus rigoureuse et la plus complexe, en sorte que tous les hommes du métier apprécieront avec quelle industrie il a su observer les règles de la symphonie cyclique, c'est-à-dire se rapportant tout entière à un pauvre petit dessin de quelques notes, fût-il le plus insignifiant du monde, et les formules de la grande variation que son maître a codifiées en les appliquant lui-même, à l'imitation de César Franck.

Cette symphonie, établie avec une symétrie parfaite sur deux grands morceaux émanant du même thème, qui leur sert de lien, mais entre laquelle se glisse un court *intermezzo*, d'une facture plus légère et tout rempli des sonorités et des jeux de timbres les plus modernes, nous donne presque constamment l'impression de quelque chose de heurté, de décousu par suite de l'ambition du compositeur qui ne se tient jamais pour satisfait et s'efforce opiniâtrement de surélever son échafaudage musical. Et ces efforts trop visibles, qui ne laissent pas de nous fatiguer un peu sans que l'auteur en paraisse jamais las, le poussent à gaspiller sans mesure les ressources de son orchestre, à accumuler sans trêve des effets exceptionnels, pour son second morceau, par exemple, où une phrase du violon solo, assez jolie, mais un peu courte, est cependant préférable à tout ce tarabiscotage sonore. Mais c'est surtout dans le troisième morceau, formé d'un andante et d'un allegro reliés ensemble, qu'après un début

encore assez expressif, les changements de rythmes, les brusques apparitions de timbres, l'extrême mobilité des parties, l'abus des sons criards et des dissonances arrivent à produire une véritable confusion pour l'oreille aussi bien que pour l'esprit, qui se perd à vouloir deviner la pensée de l'auteur. Au total, pour conclure en toute équité, quel patient labeur, de tout point recommandable, et quelle grosse somme d'efforts on ne peut plus méritoires, mais trop souvent infructueux !

ADOLPHE JULLIEN.

❦ ❦ ❦

Du *Figaro :*

Nulle époque musicale n'a peut-être été, plus que la nôtre, soucieuse des questions de forme. Ce sont elles qui composent l'essentiel des querelles d'esthétique : l'expression, le sentiment, la poésie en sont pour ainsi dire exclus. Etre cyclique ou ne l'être pas, vénérer et adopter les ressources de la grande variation beethovenienne, ou, tout au contraire, ne l'estimer qu'à la façon d'un accessoire caduc, être partisan du « son pour le son » ou de la « forme pour la forme », voilà à quoi se résument les vastes débats soulevés de notre temps par la musique.

Joignez à cela cette fameuse « conquête de la personnalité » — préoccupation toute moderne — où s'épuisent et se falsifient tant de talents, et vous sentirez qu'en aucun temps les musiciens n'ont été moins libres de penser ou d'écrire à leur guise. On en arrive de la sorte, par un singulier sectarisme artistique, à aimer la musique pour le « parti » esthétique dont elle se réclame, plutôt que pour sa propre valeur ; on déprécie de beaux ouvrages pour en vanter de médiocres,

Le goût qu'il convient de ressentir pour une œuvre dépend d'un formulaire d'un catalogue, où sont respectivement classés, suivant leurs affinités et suivant des dénominations parfaitement inexactes, les « sensualistes » et les « intellectuels ».

Si les partisans des « sensualistes », — c'est-à-dire de M. Debussy ou de M. Ravel — ont attribué une importance peut-être excessive à des détails, à des agréments, qui sont sans doute ce que la musique a de plus périssable, par contre les tenants des « intellectuels » — c'est-à-dire de M. d'Indy, de M. Magnard, de M. Dukas — ont sur la question des formes, sur leur ampleur nécessaire, des exigences qui sont peut-être tout aussi dangereuses. Les grandes formes beethoveniennes, celles qui régissent la 9e Symphonie ou les derniers quatuors, sont devenues la Bible de tout musicien qui veut inspirer à la foule des sentiments sinon de gratitude, du moins de respect. Or, ces formes exceptionnelles, que des idées, exceptionnelles aussi, ont engendrées, sont devenues tout autre chose qu'un juste objet d'admiration : une formule, une

sorte de moule où sont coulées, puis étirées ou gonflées jusqu'à l'épuisement, de pauvres petites idées, bonne tout au plus à fournir la matière d'aimables suites d'orchestre.

Quelques musiciens de ce temps ont légitimé, par la force et le caractère de leurs idées, par leur lyrisme ou leur pathétique profond, l'emploi d'une forme aussi vaste. M. Witkowski est-il de ce nombre? La *Symphonie* dont M. Chevillard donnait hier la première audition, ne permet pas de répondre directement à la question. Elle inspire trop de respect pour qu'une négation brutale soit convenable : et elle offre des parties de charme trop réel pour qu'il soit assuré que M. Witkowski ne se trompe pas lui-même sur la forme qu'il préconise. Tout d'abord, elle obéit à un plan très logique, puis, dans le finale, elle semble s'en émanciper ; elle est à la fois grave et enjouée ; à la fois très symphonique au début, pittoresque dans son milieu, dramatique dans sa péroraison.

Ce ne sont pas les marques d'une unité poétique bien rigoureuse. M. Witkowski semble avoir voulu, lui aussi, doter la symphonie d'un plan qui lui soit personnel ; il a séparé le premier et le troisième mouvement qui, thématiquement se complètent l'un l'autre, par un divertissement qui ne constitue dans la pensée de l'auteur qu'un épisode, Mais, ici encore, la forme déborde, sur l'idée, et si intéressante soit-elle, elle est insuffisante à suppléer le vaste sentiment qui l'eût légitimée.

Dérivations, déformations, superpositions, emploi judicieux de fragments de thèmes, liaisons adroites, retours habiles, construction tonale parfaitement équilibrée, orchestre sobre et puissant, tous les éléments d'une œuvre saine et bien née se retrouvent dans la symphonie de M. Witkowski. Mais ces perfections de forme sont moins précieuses que la vivacité pittoresque du divertissement en forme de scherzo, ou que la tendre gravité de l'andante. Et ce sont ces qualités — toutes directes celles-là — qui ont valu à M. Witkowski l'accueil chaleureux que lui a fait le public.

Robert Brussel.

❦ ❦ ❦

De la *Critique indépendante :*

Parmi les ouvrages très remarquables que les concerts nous ont fait connaître cet hiver, la 2e *Symponie en la,* de M. Witkowski, est certainement celui sur quoi se reposera le plus longtemps l'attention des musiciens. Les Symphonies de MM. Thirion et Ropartz, dont j'ai dit les mérites, rayonnent plus discrètement de cette pensée intérieure qui, dans l'œuvre de M. Witkowski, anime, vivifie, condense les éléments constitutifs les plus disparates, et les mène à une concrétion parfaite.

On s'accorde à reconnaître à cette œuvre un mouvement magnifique, qui serait, selon quelques commentateurs, l'expression même de la vie. C'est une impression que je ne ressens pas entièrement. Cette vie est factice en beaucoup de points, et l'on ne saurait percevoir le rythme large et continu de la vie dans un organisme sujet à des arrêts fréquents de ses facultés motrices. Trop souvent encore, le cerveau seul agit. Il n'y a pas une coordination habituelle entre les productions purement cérébrales, fruits de la raison, et les élément primitifs en bonne logique, émis par le cœur. Cette coordination est évidente chez Beethoven, que M. Witkowski a beaucoup étudié, visiblement. En effet, bien que sa technique, vigoureuse et subtile, se soit formée à l'école de M. d'Indy, il est hors de doute que Beethoven, en sa deuxième manière surtout, ait influencé notre jeune auteur sur le rôle qu'il assigne à la musique, et principalement à la symphonie. Il semble qu'il ait voulu continuer l'évolution de cette forme de la musique, au point où Beethoven l'a laissée après sa *Symphonie avec Chœurs* ; il paraît certain que les derniers quatuors du Maître, et surtout la place considérable qu'y tient la variation, aient incité M. Witkowski à marcher dans cette voie. Le Finale de sa Symphonie est écrit, en effet, dans la forme variée. Mais il n'y a chez lui aucune faiblesse d'imitation. Une forme ancienne, peu ou malhabilement exploitée jusqu'ici, est reprise et traitée par des moyens personnels, curieux, neufs même, si l'on peut employer cet adjectif si galvaudé par l'emploi intempestif que des pseudo-novateurs en ont fait. En somme, l'effort de M. Witkowski marque mieux qu'un beau geste ; il trace dans la pensée musicale moderne un sillon suffisamment distinct pour que les jeunes compositeurs puissent s'y engager sans crainte d'aboutir à une impasse. Et, s'il m'était permis de contribuer, pour une faible part, à la libération totale de cette nature intéressante, je supplierais M. Witkowski de faire moins de cas de sa science, de cette Science maudite, éteignoir naturel de tout élan vers la vie frémissante, et d'écouter son cœur, son âme, qui doit être, qui est, on le sent, belle, généreuse, éperdue de beauté et de bonté.

La Dame au Masque.

❦ ❦ ❦

Du *Courrier Musical* :

Je ne me permettrai pas non plus d'exprimer une opinion bien nette sur la *IIe Symphonie* de M. Witkowski, que M. Chevillard nous donnait le même jour. Cette dernière production de l'excellent chef d'orchestre lyonnais est une œuvre trop considérable et trop « difficile » pour qu'on puisse, non point la juger (il n'est jamais permis de juger la musique), mais discerner exactement, dès une première audition, les sentiments qu'elle inspire. J'ai cru prendre un

médiocre intérêt à son premier mouvement. Il est si compliqué, que ni l'orchestre Lamoureux, ni moi n'avons fait, peut-être, l'un vers l'autre, le pas décisif nécessaire pour que se produise le choc d'où jaillit la lumière. — C'est effrayant ce que je suis courtois aujourd'hui ! Je pense que le second mouvement me plairait vite, avec son petit sept temps armoricain. Et je suis sûr d'avoir beaucoup aimé le finale, et même profondément admiré l'andante initial de ce morceau, qui, tout entier d'une réelle grandeur et d'un lyrisme indiscutable, atteint, dans ses premières pages, à cette unité de forme, à cet équilibre matériel qui permet à certaines œuvres de nous captiver tout de suite et qui, manquant à d'autres, rend plus difficile, pour l'amateur d'art, cette sorte de mise au point dont la réussite est l'essence même du plaisir artistique.

JEAN D'UDINE.

De la *Revue musicale S. I. M.* :

Ce reproche, aucun des trois compositeurs de l'école franckiste exécutés aux derniers concerts ne saurait l'encourir. M. Witkowski, dans sa 2e Symphonie, use habilement d'une palette brillante. Mais les couleurs semblent artificielles. Cela provient de ce que la volonté seule, dans cette œuvre, paraît guider le compositeur. Quelques suites brèves de notes, traitées par des procédés d'école : augmentations, renversements, constituent le principe de la mélodie. L'harmonie est presque toujours le résultat de rencontres contrapuntiques. Le rythme, de déformations industrieuses. De sorte que ces trois éléments de la musique, dont la conception devrait être simultanée, et avant tout, instinctive, sont ici élaborés séparément, et unis par un travail purement intellectuel, dirait-on.

Les moyens scholastiques, qui abondent dans les trois parties de cette symphonie, laissent trop percevoir que l'auteur s'est imposé la tâche de développer telle idée, coûte que coûte, de la conduire en tel ton. Combien cette affreuse logique de la raison est loin de celle de la sensibilité ! Cependant, derrière ce masque morne, on discerne à tout instant un musicien profond, vibrant, qui n'a pas dû accepter sans révolte la discipline et les inacérations qui lui furent imposées au nom de je ne sais quels dogmes absurdes.

MAURICE RAVEL.

De la *Phalange* :

Je n'ai malheureusement pu entendre ni, aux Concerts Colonne, la symphonie de M. Thirion, ni, aux Concerts Lamoureux, celle de M. Guy Ropartz, qui sont toutes deux des ouvrages considérables, mais je me suis dédommagé avec celle de M. Witkowski, dont M. Chevillard a donné la

seconde audition à Paris. Une pareille œuvre demande à ce que l'on se familiarise avec elle.

Elle renferme en elle une telle richesse musicale que l'on ne peut, en une seule fois, mettre à découvert tous les trésors qui s'y dissimulent. Il y règne d'un bout à l'autre une mâle franchise et une ardeur généreuse qui se dépense sans compter. L'on sent dès les premières mesures que c'est de tout son cœur que M. Witkowski a composé sa Symphonie, ce qui ne veut pas dire qu'il y ait mis ni fade sensiblerie ni désordre. L'architecture en est, au contraire, d'une logique rigoureuse ; mais, à côté de ces qualités de composition que tout le monde peut acquérir, il en est d'autres qui lui appartiennent en propre et auxquelles je suis particulièrement sensible.

Ce n'est pas à son orchestre qu'on pourrait reprocher d'être un "gigantesque harmonium" ; sans tomber dans des exagérations de mauvais goût, il y a, du commencement à la fin, une préoccupation constante de la sonorité qui est une des plus précieuses acquisitions de la musique moderne. La forme matérielle que revêtent les sons pour parvenir à notre oreille n'est nullement négligeable et l'agrément intellectuel n'en est que plus vif lorsqu'il s'accompagne d'un plaisir sensuel.

Tandis que la première et la troisième parties forment entre elles un harmonieux et savant équilibre, la seconde, intitulée "Divertissement", est d'un caractère tout différent : elle vient apporter une note de délicate fantaisie et les détails ingénieux de rythmes et de timbres y foisonnent. Le début du dernier mouvement est aussi d'un effet très nouveau, puis, après le rappel des différents thèmes, l'œuvre se conclut sur une reprise de l'andante.

On voit donc combien, chez M. Witkowski, comme chez quelques autres, le cadre classique de la symphonie peut souplement servir à l'expression de la sensibilité la plus moderne et la plus raffinée. Quelle pitié seulement que les Grands Concerts soient si peu hospitaliers aux ouvrages de cette haleine ! Si, par hasard, ils consentent à les jouer une fois, sans les avoir d'ailleurs suffisamment préparés, ils les laissent ensuite tomber dans un silence définitif au lieu de les garder à leur répertoire. En les redonnant, de temps en temps, ils en obtiendraient pourtant de meilleures exécutions. Le public se familiariserait peu à peu et il n'y aurait plus cette scandaleuse disproportion entre l'effort d'un artiste qui consacre à une symphonie plusieurs années d'un labeur constant, qui y met le meilleur de son cœur et de son talent et l'attention distraite et parcimonieuse que lui accordent pendant de courts instants un chef d'orchestre pressé, quelques critiques malveillants et un auditoire généralement inintelligent des choses de la musique.

René Chalupt.

22793 — Imprimeries Réunies, 8, rue Rachais, Lyon.